Estampes

n°14 - Mai 2022

SARAH SAUVIN

Estampes

n° 14 - Mai 2022

1. Hans Sebald BEHAM
(1500 - 1550)

Pacientia [La Patience] - 1540

Burin, 105 x 70 mm. Pauli 141, 4e état/6. Hollstein 141.

Impression du 4e état (sur 6) avec les nouvelles tailles horizontales sur la jambe droite de la Patience, mais avant de nouveaux travaux.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé, rognée sur ou juste à l'extérieur de la cuvette. Parfait état de conservation.

« Entre 1539 et 1541 Beham réalise plusieurs gravures indépendantes de figures allégoriques. Elles occupent toujours le premier plan, entourées de quelques attributs, respectant en cela le format des plaquettes de bronze contemporaines produites par Peter Flötner de Nuremberg, dont les sujets sont similaires et les dimensions également réduites. (Giulia Bartrum, *German Renaissance prints 1490-1550*, n°99, p. 109, traduit par nous).

Parmi les figures allégoriques gravées par Beham figure notamment *Melencolia*, un burin daté de 1539, directement inspiré du chef-d'œuvre gravé par Dürer en 1514, ainsi que *Pacientia* gravée en 1540. La signature de Beham, gravée sur une large tablette de pierre renversée au pied de la colonne où est assise la Patience, occupe une place plus importante que dans la plupart des autres gravures où figure le plus souvent seulement son monogramme.

1540
PACIENTIA
SEBALDVS BE
HAM PICTOR
NORICVS FACI
EBAT.
HSB

Beham a écrit :

SEBALDUS BEHAM PICTOR NORICUS FACIEBAT HSB

[Fait par Sebald Beham, peintre de Nuremberg. HSB]

Il s'agit peut être d'une référence à Dürer, qui a signé par exemple son grand burin *Adam et Eve* des mots ALBERT9 [ALBERTUS] DURER NORICUS FACIEBAT AD 1504, gravés dans une tablette suspendue à une branche de l'arbre de la connaissance. Hans Sebald Beham était, comme Dürer, originaire de Nuremberg, ville avec laquelle il eut d'importants démêlés le contraignant par deux fois à l'exil, la première fois pour hérésie, la seconde pour avoir plagié une œuvre de Dürer. Bien qu'il ait finalement renoncé à la citoyenneté de Nuremberg en 1535 et soit devenu citoyen de Francfort en 1540, c'est néanmoins cette origine qu'il a tenu ici à rappeler.

2. **Cornelis CORT**
(1533/36 - 1578)

Les Trois Parques - 1561

Burin gravé d'après Giulio Romano (1499-1546). 214 x 254 mm.
New Hollstein 188, 2e état/2.

Impression du 2e état (sur 2) avec la signature *Cor. Cort. Fec* et l'adresse de Hieronymus Cock remplacée par celle de Julius Goltzius.

Belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (grande main sommée d'une fleur, 55 x 19 mm). Parfait état de conservation. Filets de marges.

Manfred Sellink rappelle que « [Julius] Goltzius acquit ce cuivre, parmi de nombreux autres, à la succession de la veuve de Cock, Volcxken Diericx. Il est mentionné ainsi dans l'inventaire de 1601 : « Een coperen plaete van de Spinsters » (« un cuivre des fileuses ») ; Duverger 1984, p. 32 ». (Sellink, p. 110, traduit par nous).

La composition de la gravure s'inspire d'un relief en stuc réalisé par Giulio Romano vers 1530 pour la salle des stucs du Palais du Te à Mantoue. Manfred Sellink note l'influence du maître italien Giorgio Ghisi, qui venait de créer une gravure du même sujet en 1558. Il souligne cependant l'originalité du style de Cornelis Cort, qu'il compare à celui de Philippe Galle (1537-1612) :

IVLIVS MARTVA INVE.
GOLTZIVS EXCVDE.
CLOTHO COLVM BAIVLAT, LACHESIS NET ATROPOS OCCAT.
Cor. Cort. fec.

« Cornelis Cort donne plus de volume à ses figures et creuse souvent la plaque avec des tailles vives et comparativement courtes. L'œuvre de Galle, en revanche, se distingue par une composition plus bidimensionnelle et un style de burin souple et élégant. » (Sellink, p. 110, traduit par nous)

Contrairement à Giorgio Ghisi, Cornelis Cort situe les trois sœurs maîtresses des destinées humaines dans un cadre architectural qui confère à la scène un certain réalisme. À droite de la composition, Clotho, « la fileuse », tisse le fil de la vie à partir de la naissance ; au centre, Lachésis, « celle qui détermine le sort », déroule et mesure le fil de chaque destinée ; à gauche, Atropos, « l'inflexible », le sectionne.

Référence : Manfred Sellink : *Cornelis Cort: Accomplished Plate-Cutter from Hoorn in Holland*, 1994

3. Cornelis CORT
(1533/36 - 1578)

La Lamentation de la Peinture

Burin, gravé à partir de deux plaques, d'après Federico Zuccaro (1540/42 - 1609). 679 X 540 mm. Bierens de Haan 221, New Hollstein 212.

Manfred Sellink (New Hollstein, Cornelis Cort) ne distingue pas différents états mais décrit l'œuvre « avant toute inscription » (cartouche et tablette vierges) et liste cinq variantes. Les variantes *a* à *d* présentent un texte dans les cartouches et sous la composition. La variante *e* ne comporte pas d'inscription, mais deux scènes, gravées sur des plaques indépendantes, sont imprimées dans les cartouches.

Notre épreuve ne présentant ni inscription ni scène dans les cartouches correspond par conséquent à l'œuvre « avant toute inscription ». La qualité de son impression confirme cette antériorité.

Très belle épreuve imprimée sur deux feuilles de papier vergé filigrané raboutées. Il manque la tablette inférieure, qui est vierge dans ce tirage. Deux filigranes sont visibles : sur la feuille supérieure, un écu coupé proche de Briquet 1884 (Ecu coupé à une demi-licorne, Lucques vers 1569-1586, Rome 1576-91, Syracuse, 1591) et sur la feuille inférieure, un croissant de lune de 39 x 38 mm environ.

Épreuve rognée sur le trait carré ou juste à l'extérieur avec filet de marge, rognée de 2 mm à l'intérieur du trait carré sur le bord gauche uniquement au niveau de la déesse tenant des grenades

(probablement Perséphone). Sur la feuille supérieure, un pli vertical médian de séchage un peu frotté dans sa partie haute, un numéro ancien .*169*. inscrit à la plume et à l'encre. Sur la feuille inférieure, trois petits manques comblés sur le bord supérieur avec reprises de traits horizontaux à l'aquarelle ; l'angle inférieur droit a été rattaché. Inscription ancienne à la plume et à l'encre au verso de chacune des deux feuilles : *pictura 1* et *pictura 2*, renvoyant certainement au titre de la gravure, et *12 ſ*, probablement un prix. Rapport de condition sur demande.

On voit parfois des épreuves de la partie supérieure seule, dont la plaque a été conservée jusqu'à nos jours. Les épreuves complètes comme celle-ci sont très rares.

La *Lamentation de la Peinture*, qui est une pièce allégorique complexe, a suscité différentes interprétations. On la rapproche aujourd'hui de deux autres burins de Cornelis Cort : *La Calomnie d'Apelle*, également gravé d'après Federico Zuccaro, et *L'Académie des Beaux-Arts*, d'après Johannes Stradanus. Manfred Sellink consacre une entrée de son catalogue *Cornelis Cort, accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland* à ces trois estampes représentant « Trois allégories des arts visuels » :

« Aux 16e et 17e siècles, artistes, théoriciens d'art et amateurs - surtout en Italie - ont fait de nombreuses tentatives pour élever les arts visuels au statut d'une forme d'art intellectuel qui puisse rivaliser avec la poésie, la musique et la rhétorique. […] À la même époque, la Renaissance italienne enregistre un regain d'intérêt pour les moyens d'améliorer la qualité de la formation

pratique et théorique des jeunes artistes. […] et d'élever ainsi le statut des arts visuels et de ceux qui les pratiquent. Ces trois burins de Cornelis Cort […] présentent de façon intéressante les deux aspects de cette évolution. »

La *Lamentation de la peinture* est la plus grande des trois gravures. L'auteur de la composition, Federico Zuccaro, peintre érudit et théoricien de l'art, s'était battu pour réformer l'enseignement de l'art en donnant notamment une place plus importante à la théorie. Il avait participé à la fondation de deux académies, à Florence et à Rome. Il est probable que le peintre assis à gauche, en train de peindre une immense toile dans la partie inférieure de *La Lamentation de la Peinture*, soit un autoportrait. La jeune femme qui vient l'interrompre peut être interprétée comme une allégorie de la Peinture venue se plaindre auprès du peintre d'un manque de considération. Elle a certes déjà remporté une victoire sur la Jalousie, enfermée dans une grotte sous ses pieds, mais elle poursuit d'autres combats, désignant du doigt la scène qui occupe la partie supérieure de la gravure : sur le mont Olympe, où se tient l'assemblée des dieux, Minerve, déesse de la Sagesse et patronne des Arts, tente de convaincre Jupiter de l'importance de la Peinture en lui présentant un grand tableau : « une peinture allégorique dans laquelle la Fortune, lancée dans son train d'enfer, est tenue à distance par la Foi. Des représentations des vices sont insérées dans le large cadre du tableau : en haut, l'Ignorance, avec des oreilles d'âne ; à droite, un homme barbu remplit des sacs d'argent (l'Avarice) ; en bas, de la viande est rôtie, de la boisson est posée sur une table et un couple fait l'amour (Voluptas) ; à gauche, un personnage nu

tient des cartes à jouer et un éventail (la Vanité). » (Inemie Gerards-Nelissen, p. 46). Cette fonction moralisatrice de la Peinture devrait ainsi convaincre Jupiter de la laisser rejoindre les neuf Muses traditionnelles.

Selon Inemie Gerards-Nelissen, le sujet de la *Lamentation de la Peinture* trouve sa source dans des écrits du 16e siècle relatant l'apparition d'une femme-allégorie de la Peinture se plaignant à un artiste d'un manque de reconnaissance. Elle cite en particulier deux histoires dont l'une est relatée par Michelangelo Biondo dans *Della nobilissima pittura* (1549).

La *Lamentation de la Peinture* abonde en détails que nous ne décrirons pas tous et dont certains sont d'ailleurs difficiles à interpréter. Mentionnons simplement ici les deux chiens, avatars de l'Envie, qui tirent l'habit du peintre pour le détourner de son œuvre : nous les

retrouvons dans *La Calomnie d'Apelle* gravée par Cort d'après une autre composition de Federico Zuccaro dans laquelle l'Envie lâche ses deux chiens sur le peintre grec Apelle. Cette scène fait référence à un épisode de l'antiquité célèbre à la Renaissance : un artiste concurrent du peintre ayant diffamé Apelle auprès du roi Midas, le peintre reconnu innocent illustra l'épisode par cette allégorie. Federico Zuccaro aurait ainsi repris cette histoire à son compte : Manfred Sellink note en effet qu'« il se querellait régulièrement avec des clients ou des confrères, raison pour laquelle il fut banni de Rome en 1581 ».

Références : Inemie Gerards-Nelissen : "Federigo Zuccaro and the 'Lament of Painting'" in *Simiolus*, 1983, Vol. 13, n°1, 1983, pp. 44-53 ; Manfred Sellink : *Cornelis Cort: Accomplished Plate-Cutter from Hoorn in Holland*, 1994.

4. **René BOYVIN ou atelier de**
d'après Rosso Fiorentino
(c. 1525 - 1598 ou 1625/6)

La Dispute de Neptune et de Minerve

Burin, 121 x 241 mm au trait carré. Robert-Dumesnil 67, Levron 182, Le Blanc 17, IFF page 177.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé, rognée au trait carré ou juste à l'extérieur. Manques restaurés dans les angles supérieur (8 x 4 mm) et inférieur (13 x 5 mm) gauches et deux infimes manques restaurés sur le bord droit avec reprise à l'encre. Quelques petites épidermures au verso et six infimes trous d'épingle dans le haut du sujet.

Très rare.

Les dieux de l'Olympe ont organisé un concours entre Minerve et Neptune pour décider qui patronnera la capitale de l'Attique et lui donnera son nom : la victoire reviendra à qui proposera l'invention la plus utile. Neptune frappe le sol de son trident et fait surgir un cheval et une fontaine. Minerve fait pousser l'olivier sur le sol aride de la Grèce et remporte ainsi la victoire. La ville portera son nom : *Athena* en grec. La cité d'Athènes et son peuple sont personnifiés au centre de l'estampe par une jeune femme portant une forteresse sur sa tête avec des enfants groupés autour d'elle.

Bien que cette planche ne soit pas signée, Robert-Dumesnil l'attribue sans réserve à Boyvin : « Très-jolie pièce gravée, à n'en pas douter, par notre artiste, quand il faisait fin et qu'il cherchait la manière d'Étienne Delaune ; mais ni son nom ni

sa marque ne s'y trouvent ». Jacques Levron la classe parmi les « estampes de l'atelier » dans lesquelles il range à la fois les estampes que Boyvin a gravées sans les signer et celles qui seraient plutôt de la main d'un de ses élèves ou d'autres graveurs.

Le modèle de cette gravure est très probablement une composition de Rosso Fiorentino, qui n'a pas été conservée. Le mur ouest de la Galerie de François I^er^ à Fontainebleau a été repeint au dix-neuvième siècle à partir des gravures de René Boyvin et d'Antonio Fantuzzi, dont la composition est très proche (Jenkins AF 32). L'emplacement exact de la peinture de Rosso Fiorentino fait débat. Henri Zerner écrit qu'« il n'y a pas de raison positive de penser qu'elle se trouvait à cet emplacement à l'origine : Mariette affirme qu'elle n'était pas dans la galerie. Du reste si la disposition du mur ouest était semblable à celle du mur est (connue par un dessin de F. d'Orbay), ce qui est extrêmement probable, le tableau ne pouvait se trouver où on l'a mis. » (*L'École de Fontainebleau*, p. 265). Boris Losski conteste cette disposition : « Quant à

[Auguste] Couder, la commission [chargée d'examiner en 1849 les restaurations effectuées depuis 1845] lui reproche d'être allé dans ses efforts de reconstitution « au-delà de ce qui semblait rigoureusement nécessaire », notamment pour les images de l'*Incendie* et de la *Dispute de Minerve et de Neptune*. Cette dernière a été peinte, avec l'aide des gravures de Boyvin et de Fantuzzi, sur les traces de la fresque retrouvée par Couder sous la peinture allégorique de Poërson qui les recouvrait depuis la fin du XVII^{e} siècle. Le fait de l'existence de ces traces vient contredire l'opinion, actuellement courante, d'après laquelle la fresque de la *Dispute* ne pouvait exister à cet emplacement. » (*Colloque L'Art de Fontainebleau*, p. 29). L'emplacement exact de l'œuvre et la technique utilisée par Rosso, peinture ou bas-relief en stuc, demeurent donc incertains.

Les gravures de René Boyvin et d'Antonio Fantuzzi ont un style très différent. Celui de l'eau-forte de Fantuzzi, gravée vers 1540-1545, est libre et plein d'énergie, mais brouille cependant par endroits la lisibilité de la scène. Le burin de René Boyvin se veut plus rigoureux et rationnel. Le format adopté est plus petit mais plus allongé ; deux architectures encadrant la scène à droite et à gauche, équilibrent le sujet. Boyvin choisit également de laisser en blanc le fond de la partie supérieure afin de créer deux espaces bien distincts : sur la terre les mortels, dans le cieux les dieux immortels.

Références : Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil : *Le peintre-graveur français*, vol. 8, 1850 ; Jacques Levron : *René Boyvin, graveur angevin du XVI^{e} siècle : avec le catalogue de son œuvre et la reproduction de 114 estampes*, 1941 ; *L'École de Fontainebleau*, catalogue d'exposition, 1972 ; Chastel, André (éd.) : *Actes du Colloque international sur l'art de Fontainebleau, 1972*, 1975.

5. **René BOYVIN ou atelier de**
d'après Luca Penni
(c. 1525 - 1598 ou 1625/6)

Silène entre deux satyres

Burin, 240 x 168 mm (au trait carré). Robert-Dumesnil 28, LeBlanc 37, IFF p 171, Levron 177, Albricci 7.

Belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (filigrane : grappe de raisin de 39 x 22 mm).

Bon état général. Un pli horizontal légèrement frotté dans le bas à gauche, un infime manque de 2 mm sur le trait carré en haut au milieu, petite épidermure dans le haut au verso. Marque ancienne à la plume au verso. Filets de marge en bas et à droite, rogné sur la cuvette en haut et à gauche (feuille : 244 x 172 mm).

Rare.

Le *Silène entre deux satyres* est mentionné en 1568 par Giorgio Vasari dans sa deuxième édition des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* : « E Luca Penni ha mandato fuori due satiri, che danno bere ava Baccho » « Luca Penni a fait paraître deux satyres qui donnent à boire à un Bacchus […] » (Cordellier, p. 100). Dominique Cordellier observe que, contrairement à ce qui a été dit, Vasari ne dit pas que Penni a gravé lui-même cette estampe mais suggère plutôt qu'il l'a éditée. L'activité d'éditeur de Luca Penni expliquerait la présence de très nombreuses estampes gravées d'après ses dessins et de matrices parmi ses biens inventoriés à son décès.

·L·PENIS·R·IN·

Robert-Dumesnil, comme de nombreux autres historiens de l'art, attribue cette estampe à René Boyvin. Jacques Levron, pour sa part, distingue deux séries d'estampes dans l'œuvre de René Boyvin : celles qui sont signées, en toutes lettres ou d'un monogramme, et celles qui ne sont pas signées ou portent un autre nom. *Le Silène* portant le seul nom de Luca Penni est ainsi classé parmi les « estampes de l'atelier » dont Levron précise cependant que certaines sont assurément de Boyvin, tandis que d'autres sont de la main d'un de ses élèves ou d'autres graveurs, tel Pierre Milan. *Le Silène* faisant partie des œuvres que Levron a choisi d'illustrer dans son catalogue, semble appartenir à la première catégorie.

Gioconda Albricci indique les sources du *Silène* : « cette gravure est en partie dérivée d'un détail du *Mariage de Psyché* de Giulio Romano au Palazzo del Te : mais l'origine de ce sujet doit être recherchée dans la statuaire antique : voir, par exemple, pour la figure centrale, le satyre appelé *Faune Barberini* (Munich, Antikensammlungen). Le sujet a également été gravé par Delaune (R.D. IX, p. 38, n°39). » (Albricci, p. 90, traduit par nous)

Références : Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil : *Le peintre-graveur français*, vol. 8, 1850 ; Jacques Levron : *René Boyvin, graveur angevin du XVI^e siècle : avec le catalogue de son œuvre et la reproduction de 114 estampes*, 1941 ; Gioconda Albricci, « Luca Penni e i suoi incisori », in Rassegna di Studi e di Notizie", vol. X, anno IX, 1982 ; Dominique Cordellier : *Luca Penni. Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, 2012.

6. René **BOYVIN**

(c. 1525 - 1598 ou 1625/6)

Portrait de Clément Marot - 1576

Burin, 170 x 124 mm. IFF p. 190 n°B, Robert-Dumesnil 112, Levron 48.

Belle épreuve imprimée sur papier vergé. Grandes marges (feuille : 240 x 197 mm). Deux petites déchirures : 20 mm dans le bord de la marge de droite et 10 mm dans la tablette à gauche de la lettre. Marque de collection imprimée en rouge au verso (collection rouennaise non identifiée, Lugt 5437).

René Boyvin a produit plusieurs portraits en buste lauré de Clément Marot. Quatre sont référencés par Jacques Levron, dont trois portent le monogramme de Boyvin.

Parmi les portraits exécutés par Boyvin, Jacques Levron distingue deux grandes séries dont les planches sont numérotées. La première série : *Illustrium philosophorum et poetarum effigies XII - les effigies des douze illustres philosophes par René Boyvin*, éditée en 1566, est aujourd'hui rarissime. La seconde représente les grands réformateurs : Martin Bücer, Jean Calvin, Jean Huss, Jean de Lespine, Luther, Melanchthon et Zwingli. À propos de cette série, Levron explique qu' « à une date qu'il est évidemment impossible de préciser, Boyvin abandonna la religion dans laquelle il était né pour embrasser la cause de Luther & de Calvin. L'on n'a peut-être pas assez souligné combien la religion réformée trouva d'adeptes parmi certaines communautés de métier, comme celles des orfèvres

LA · MORT NY · MORD ·

CLEMENS · MAROTIVS ·
POETA · GALLICVS ·
. B. 1576 .

& des joailliers par exemple. En contact fréquent avec des Flamands ou des Allemands convertis, les orfèvres français suivirent volontiers le mouvement réformateur. Boyvin y avait adhéré : il manifesta publiquement ses convictions nouvelles en publiant autour des années 1566 -1570, une suite semblable à celle des philosophes, mais ayant pour objet les grands réformateurs de tous les temps. » (Levron, p. 38). Levron rattache à cette série le portrait de Clément Marot, « poète protestant ou suspect de protestantisme ». Il souligne le réalisme peu flatteur de ce portrait, qui dote Marot d'un « nez épais » et de « yeux saillants ». Boyvin manifestait cependant une vive admiration pour le poète : dans une autre version de son portrait, il le déclare *primus sui temporis poeta gallicus* : « poète français le premier de son temps » (R.-D. 113).

Le style et la composition du portrait de Clément Marot se rapprochent également de ceux des réformateurs. Celui de Jean Calvin, par exemple, est surmonté de la devise PROMPTE ET SINCERE, et celui de Martin Bucer, de la devise MIHI PATRIA COELUM. Sur le portrait de Clément Marot sont gravés les mots LA MORT NY MORT, devise du poète que l'on trouve par exemple à la fin de l'adresse au lecteur de *L'Adolescence clémentine*, publié en 1532.

Il existe plusieurs copies anonymes de ce portrait de Clément Marot, qui est, avec celui d'Henri II, l'un des portraits les plus célèbres de René Boyvin.

Références : Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil : *Le peintre-graveur français*, vol. 8, 1850 ; Jacques Levron : *René Boyvin, graveur angevin du XVI^e siècle : avec le catalogue de son œuvre et la reproduction de 114 estampes*, 1941.

LA·MORT NY·MORD·

CLEMENS·MAROTIVS·
POETA·GALLICVS·
.B. 1576.

7. **Hieronymus WIERIX**
(1553 - 1619)

La Déploration sur le corps du Christ - 1586

Burin, 181 x 190 mm. New Hollstein 382, 1er état/2.

Impression du 1er état (sur 2), avant modification de l'adresse de l'éditeur. Belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (Armoiries surmontées d'une couronne et d'une fleur ?). Une petite tache brune dans le sujet et deux infimes épidermures sinon très bon état. Filets de marges sur tous les côtés.

Le corps du Christ mort est entouré par Joseph d'Arimathie, la Vierge, Nicodème, l'apôtre Jean et Marie-Madeleine.

La gravure de Hieronymus Wierix a largement contribué à diffuser la composition d'un tableau aujourd'hui perdu, généralement attribué au peintre flamand Hugo van der Goes (c. 1440-1482). Ce tableau eut un très grand succès et connut de nombreuses copies aux XVe et XVIe siècles. La gravure de Wierix suscita elle-même des copies peintes ou gravées, par exemple par Joan Berwinckel.

IN HOC APPARVIT CHARITAS DEI IN NOBIS, QVONIAM FILIVM
SVVM VNIGENITVM MISIT IN MVNDVM, VT VIVAMVS PER EVM.

Hieronymus Wierix sculpsit. *Hans van Luyck excud. 1586.*

8. **Philippe GALLE** (1537 - 1612) (attribué à) d'après Johannes STRADANUS (1523 - 1605)

Hyacum et lues venera [La Découverte du gaïac comme remède contre la syphilis] - c. 1588

Burin, 200 x 270 mm. New Hollstein (Johannes Stradanus) 328, 1er état/3. Planche n°6 de la série des *Nova Reperta*.

Impression du 1er état (sur 3) avant suppression de l'adresse de Philippe Galle. On connaît quatre éditions successives de la série des *Nova Reperta*. La première est publiée par Philippe Galle (1537 - 1612) à Anvers vers 1591. Les planches furent ensuite rééditées par Karel de Mallery après 1612, puis par le fils de Philippe Galle, Theodoor avant 1636, et enfin par le fils de Theodoor, Johannes Galle avant 1677.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (P gothique surmonté d'une fleur et autre filigrane indéchiffrable). Très bon état général de conservation. Petites marges (feuille : 216 x 285 mm).

L'invention représentée dans cette planche est l'utilisation du bois de gaïac comme remède contre la syphilis. L'estampe représente une pièce divisée en deux parties par une cloison : à droite, un domestique taille des copeaux de gaïac, à gauche un malade alité en boit une décoction en présence d'un médecin. Un tableau accroché sur la cloison représente une scène de maison close rappelant la manière dont se transmet le plus souvent la syphilis.

6. HYACVM, ET LVES VENEREA.

Grauata morbo ab hocce membra mollia Leuabit ista sorpta coctio arboris.

« Cette célèbre gravure représentant le gaïac comme remède contre la syphilis illustre d'innombrables textes savants sur cette maladie au début de l'Europe des temps modernes. [...] Les chercheurs ont rapproché à juste titre cette gravure du célèbre poème de Girolamo Fracastoro, *Syphilis morbus gallicus* (1530) - une source que Stradanus a utilisée pour dessiner la planche *Columbus* dans la série *Americae retectio*. » (*Renaissance invention*, p. 101-102) La gravure renvoie cependant également à de nombreux autres documents, images ou textes sur la syphilis, comme l'indiquent Alessandra Foscati et Lia Markey : Johannes Stradanus « s'est clairement inspiré de l'iconographie des frontispices des textes médicaux, de la culture visuelle des hôpitaux, des images imprimées populaires éducatives et des journaux. […] Ce qui rend l'image de Stradanus si différente à la fois des autres images de la maladie et de ses autres images américaines, c'est l'absence totale d'allégorie. Stradanus présente au contraire une vision incroyablement détaillée de la manière de préparer et d'administrer le médicament dans un contexte de classe moyenne. [...] De cette façon, l'estampe fonctionne comme un mode d'emploi visuel du remède, qui traduit en images les nombreux textes décrivant l'utilisation du gaïac et semble fournir un compte rendu de première main du traitement. » (*Renaissance invention*, p. 106-109)

Le dessin original de Johannes Stradanus est conservé aujourd'hui au Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.

Référence : Alessandra Foscati et Lia Markey : « A New World Disease and Therapy - Stradanus's Guaiacum Engraving » in *Renaissance Invention : Stradanus's Nova Reperta*, p. 101-114, 2020.

Ioan. Stradanus inuent.

9. **Jan II COLLAERT** (ca. 1521 - ca. 1628)(attribué à) d'après Johannes STRADANUS (1523 - 1605)

Lapis polaris, magnes [L'Invention de la boussole] - c. 1588

Burin, 203 x 267 mm. New Hollstein (Johannes Stradanus) 324, 1er état/3.

Planche n°2 de la série des *Nova Reperta*.

Impression du 1er état (sur 3) à l'adresse de Philippe Galle, avant l'adresse de Johannes Galle. On connaît quatre éditions successives de la série des *Nova Reperta*. La première est publiée par Philippe Galle (1537 - 1612) à Anvers vers 1591. Les planches furent ensuite rééditées par Karel de Mallery après 1612, puis par le fils de Philippe Galle, Theodoor avant 1636, et enfin par le fils de Theodoor, Johannes Galle avant 1677.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (P gothique surmonté d'une fleur et autre filigrane indéchiffrable). Parfait état général de conservation. Petites marges (feuille : 219 x 284 mm).

La lettre en latin enseigne qu'un certain Flavius découvrit les propriétés de l'aimant (son « amour secret du pôle ») et l'intérêt qu'il présentait ainsi pour les navigateurs. Si l'invention du compas de navigation a en effet longtemps été attribuée à un Italien du nom de Flavius qui aurait vécu au tournant des 13e et 14e siècles, l'instrument était déjà connu en fait auparavant :

2.

LAPIS POLARIS, MAGNES.

Lapis recluſit iſte Flauio abditum Poli ſuum hunc amorem, at ipse nauitæ.

« L'histoire des débuts de la boussole, l'un des instruments les plus importants mis au point durant le Moyen Âge, reste obscure, mais elle a probablement été utilisée pour la navigation en Europe à partir du milieu du XIIe siècle. » (James Clifton, p. 80) L'attribution de la découverte à un certain 'Flavius' est aujourd'hui jugée fantaisiste : il s'agit probablement d'une lecture erronée du texte latin écrit par Flavio Biondo en 1450, reprise par de nombreux auteurs. En réalité, Flavio (Biondo), comme on l'a compris au 20e siècle, avait seulement relaté l'invention de la boussole.

La gravure représente ainsi Flavius, inventeur présumé de la boussole, assis à sa table, étudiant et prenant des mesures, entouré de ses instruments, compas, équerre, globe terrestre, octant, sablier, cadran solaire, sphère armillaire… Au premier plan, la pierre aimantée posée sur une planche de bois flottant au milieu d'un bassin d'eau est une version primitive du compas de navigation.

Un dessin préparatoire de cette gravure est conservé à New York (Cooper-Hewitt, National Design Museum, inv. 1901-39-302, cité dans New Hollstein).

Référence : James Clifton : « Mathematical Instruments in the Nova Reperta », 'Lapis Polaris Magnes', in *Renaissance Invention: Stradanus's Nova Reperta*, p. 79-81, 2020.

10. Jacques CALLOT
(1592 - 1635)

Misère de la guerre - c. 1632

Eau-forte, 58 x 119 mm (titre), 52 à 56 x 115 mm (planches).
Lieure 1333-1338, 2e état/2 ; Meaume 557-563.

Suite complète d'un titre et de six planches. Le titre est un état unique, les planches sont en épreuves du 2e état (sur 2), avec le privilège d'Israël Henriet et les chiffres (les épreuves du 1er état sont rarissimes).

Très belles épreuves imprimées sur papier vergé. Parfait état de conservation, ensemble très frais. Petites marges à toutes les planches.

La suite complète de *Misère de la guerre*, connue sous le nom *Petites Misères de la Guerre*, comprend les six eaux-fortes gravées par Jacques Callot, précédées du titre à l'eau-forte gravé par Abraham Bosse et décrit par Meaume au numéro 557 de l'œuvre de Callot. Ce titre porte l'inscription : *Misere de la guerre ; faict / Par Iacques Callot. Et mise en / Lumiere par Israel Henriet. / A PARIS. / Avec Privilege du Roy. / 1636.*

Les titres des six eaux-fortes gravées par Callot ont été donnés par Meaume et Lieure : *Le Campement*, *L'Attaque sur la route* ou *Vol sur les grands chemins*, *Dévastation d'un monastère*, *Pillage et incendie d'un village*, *La Revanche des paysans*, *L'Hôpital*.

1.
Israel ex. Cum privil. Regis

2.
Israel excud. cum privil. Reg.
2.

3.
Israel ex. Cum Privil. Regis

Selon Lieure, les *Petites Misères de la Guerre* n'ont pas été imprimées du vivant de Callot, qui n'aurait pas achevé cette suite mais en aurait repris et développé le thème dans les *Grandes Misères de la Guerre* (Lieure 1339-1356) dont cinq planches reprennent les mêmes sujets (le *Campement* est le seul qui ne figure pas dans la seconde suite). Israël Henriet racheta les six cuivres des *Petites Misères* et les édita dès 1636 avec le frontispice de Bosse.

« Les six planches évoquent déjà divers aspects de la vie des soldats, le camp, la « picorée », la furie iconoclaste contre les biens de l'Église, la vengeance des paysans contre les exactions de la troupe, la fin misérable à l'hôpital. Mais si ces compositions annoncent indiscutablement la maîtrise des *Grandes Misères*, leur armature thématique est encore hésitante. L'accent de réflexion politique, si sensible - et si négligé ! - des *Grandes Misères* est encore absent, parce que manquent la scène de *La Distribution des récompenses* et les détails héraldiques qui inscriront cette série célèbre dans un ensemble historique à la fois permanent et encore très actuel, celui de « La guerre de deux cents ans » […] » (Paulette Choné, p. 400).

Les deux suites des *Petites* et des *Grandes Misères de la guerre* sont les œuvres les plus célèbres de Jacques Callot.

Références : Paulette Choné : « Les misères de la guerre, ou « la vie du soldat » : la force et le droit », in *Jacques Callot*, catalogue de l'exposition au Musée historique lorrain, à Nancy, 13 juin-14 septembre 1992 ; Marie Richard : *Jacques Callot, Une œuvre en son temps, Les Misères et les Mal-heurs de la guerre, 1633*, Nantes, 1992 ; James Clifton et Leslie M. Scatone : *The plains of Mars: European war prints, 1500-1825, from the collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, 2009.

4
Ifrael ex
Cum Priuil. Reg.

5 Ifrael ex. cum priuil. Reg:

6
Israel excud. cum priuil. Reg.

11. REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN
(1606 - 1669)

Vieillard chauve de profil à droite : le père de l'artiste (?) - 1630

Eau-forte et pointe sèche, 70 x 58 mm. Bartsch 292, Biörklund et Barnard 30-G, New Hollstein 62 V/V.

Impression du 5e état (sur 5), après réduction du cuivre par Rembrandt. Rare. Les épreuves des quatre premiers états sont rarissimes.

Belle épreuve imprimée sur papier vergé. Un très petit trou d'épingle dans le sujet et un infime manque à la pointe de l'angle inférieur droit, sinon très bon état.

Un cuivre représentant le père de Rembrandt est mentionné dans l'inventaire de Clément de Jonghe effectué en 1679, mais jusqu'à présent il n'a pas été possible de l'identifier. On ne connaît donc pas le visage de Harmen Gerritsz. van Rijn (c. 1568 - 1630). Le vieil homme chauve dont Rembrandt a fait ici le portrait apparaît dans d'autres gravures, dessins et tableaux de l'artiste datant de 1630 environ, date de la mort du père de Rembrandt.

Erik Hinterding remarque que dans l'avant-dernier état « le modèle est assurément plus confortablement installé dans l'espace, mais le buste est devenu disproportionné par rapport à la tête. C'est peut-être pourquoi la plaque a été réduite au troisième état [5e état selon New Hollstein]. Rembrandt en a profité pour ajouter des ombres sur la tête, le vêtement et le col de fourrure, et assombrir l'arrière-plan. »

Référence : Erik Hinterding : *Rembrandt etchings from the Frits Lugt collection*, vol. 1, p. 533-535.

12. Giovanni Battista **PIRANESI**

(1720 - 1778)

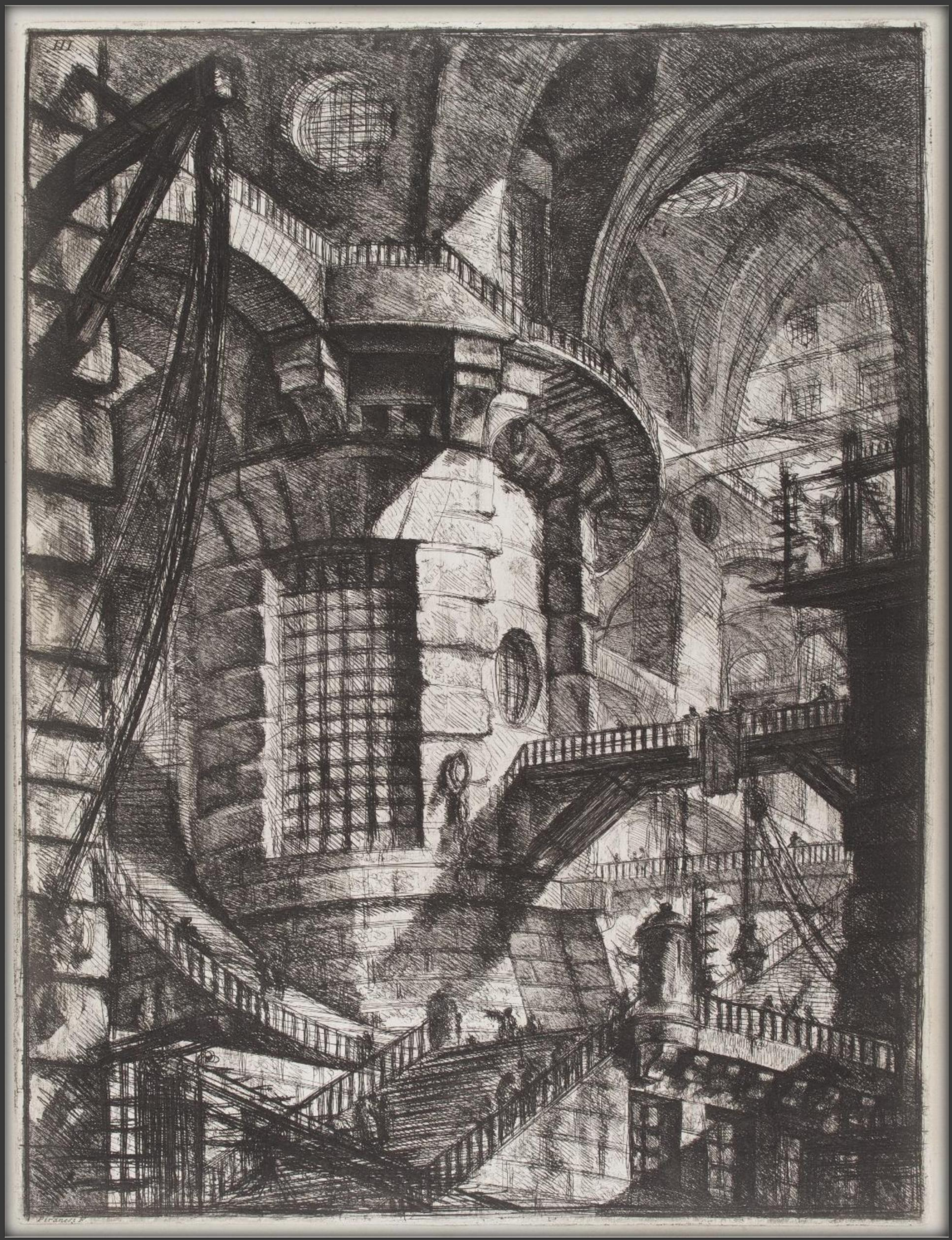
La Tour ronde - c. 1749/1761

Eau-forte, burin, gravure au soufre ou crevé de morsure, brunissage, 548 x 416 mm. Robison 30, 4e état (sur 6), 2e édition (sur 6), 3e tirage (sur 4) ; Focillon 26 ; Hind 3.

Planche III des *Carceri d'Invenzione* [Prisons imaginaires] ou *Invenzioni capric. di carceri* [Inventions fantastiques de prisons].

Impression du 4e état (sur 6 selon Robison), avec le chiffre romain et les ajouts du 4e état dont les fines diagonales au-dessus des deux petites ouvertures carrées de la tour ronde, mais avant les ajouts du 5e état dont les horizontales sur les blocs de pierre du mur de droite. Deuxième édition, troisième tirage : seconde moitié des années 1760 ou tout début des années 1770. La seconde édition a été publiée par Piranèse lui-même et comprend quatre tirages successifs au cours desquels Piranèse a ajouté des chiffres romains et de nouveaux travaux aux planches, entre 1761 et sa mort en 1778. Cette seconde édition sera suivie de quatre éditions posthumes.

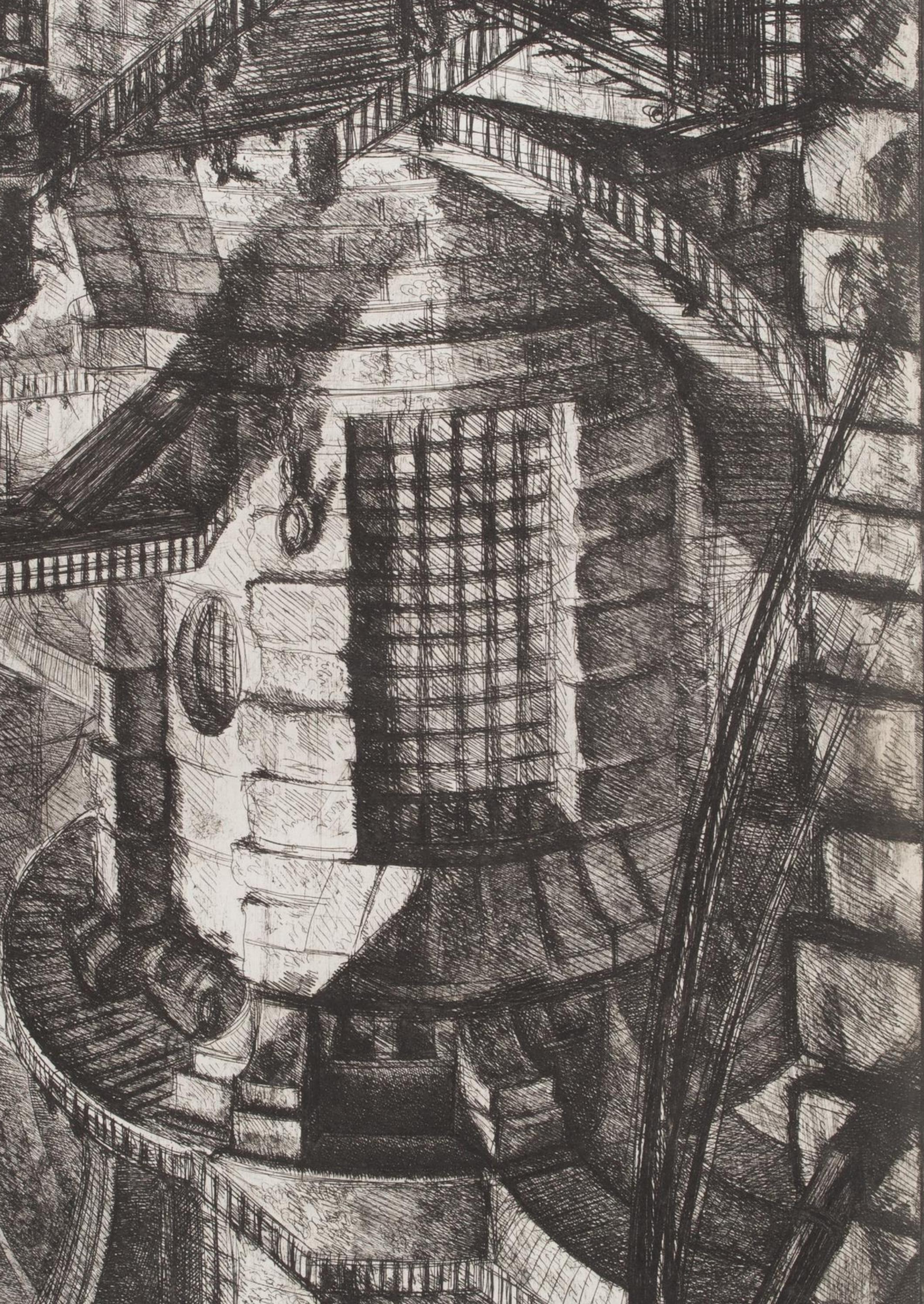
Très belle épreuve imprimée sur papier vergé fort. Excellent état général et grande fraîcheur de l'impression. Pli horizontal médian dû un ancien montage en album, très peu visible au recto. Deux petits plis de tirage sur les bords droit et gauche de la feuille et un ancien chiffre *3* à la plume et à l'encre dans l'angle supérieur droit de la feuille. Amincissure le long du pli central au verso. Toutes marges (feuille : 745 x 528 mm).



Piranèse a entièrement retravaillé sa planche entre le premier et le deuxième état. Il a notamment ajouté un second pont derrière et sous le pont déjà tracé dans le premier état, ainsi qu'une sorte de cage au premier plan à gauche. Les ombres sont entièrement retravaillées et accentuées. Ces modifications renforcent la tridimensionnalité de la planche.

Andrew Robison remarque que « les formes générales et l'agencement de la composition rappellent fortement le *Tempio antico* de la *Prima parte* [*di Architetture e Prospettive*] » (Robison, p. 148, traduit par nous). On y retrouve en effet un élément architectural circulaire (une colonnade dans le cas du Tempio antico), inclus dans une architecture plus vaste et cerné par un escalier où s'affairent de minuscules figures.

Référence : Andrew Robison : *Piranesi. Early Architectural Fantasies, A catalogue Raisonné of the Etchings*, 1986



13. Jean-Baptiste Joseph **DELAFOSSE**
(1721 - 1806)

LEOPOLD MOZART, Pere de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et Maitre de Musique âgé de sept ans - 1764

Eau-forte et burin, gravé d'après Louis Carrogis de Carmontelle (1717 - 1806), 373 x 221 mm. IFF 52, 2e état/2. Portalis et Beraldi n°20.

Impression du 2e état (sur 2) avec la lettre.

Rare.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé filigrané (partie de collier ?). Très bon état général. Une petite rousseur dans le bas, avec un infime trou d'épingle associé, petites salissures marginales, une légère tache claire sur le bord droit de la feuille, une infime déchirure de 5 mm sur le bord supérieur. Bonnes marges tout autour de la cuvette (feuille : 420 x 300 mm).

Léopold Mozart vint à Paris en 1763, au cours d'un tour d'Europe entrepris avec ses jeunes enfants. La famille fut aussitôt introduite à Versailles par le baron Grimm. On imaginerait volontiers que c'est dans un des salons de la cour de Versailles ou à Saint-Cloud, ou bien encore chez la Comtesse de Tessé que Louis Carrogis de Carmontelle fit le portrait de Léopold et de ses deux enfants prodiges. Florence Gétreau note cependant que Siegbert Rampe, « auteur qui, il y a une dizaine d'années, a consacré deux chapitres essentiels aux

L. C. De Carmontelle del.

Delafosse Sculp. 1764.

LEOPOLD MOZART, Pere de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et Maître de Musique âgé de sept ans.

instruments et aux portraits de Mozart au clavier dans son indispensable publication sur la musique de Mozart pour clavier » suppose « que ce portrait familial fut exécuté chez le baron Grimm. Le clavecin, qui pour lui, en raison de la hauteur de la joue, est probablement à deux claviers, pourrait être celui du baron dont on sait qu'il était d'Antoine Vater, Paris, 1755, laqué noir à filets dorés, caractéristiques courantes chez les facteurs français » (Florence Gétreau, 2007, p. 3 et 9)

Les portraits de Carmontelle représentant des hommes et femmes de toutes conditions étaient déjà connus et appréciés de ses contemporains. Le baron Grimm écrivait ainsi en 1763 :

« Carmontelle a commencé depuis plusieurs années un recueil de portraits dessinés au crayon et lavés avec des couleurs en détrempes. Il a le talent d'attraper supérieurement l'air, le maintien et la contenance des personnes qu'il peint, ses portraits sont faits avec une facilité, une grâce et un esprit infinis. Il m'est arrivé bien souvent de connaître des gens que je n'avais jamais vu que dans ses livres. » (Friedrich Melchior baron de Grimm, *La Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1763).

Le portrait de la famille Mozart est l'un des plus connus de Carmontelle, avec ceux de Jean-Philippe Rameau et Benjamin Franklin. L'aquarelle de Carmontelle est conservée au Musée Condé de Chantilly (Gruyer n°418). La gravure de Jean-Baptiste Joseph Delafosse la reproduit dans le même sens. La correspondance de Léopold Mozart nous apprend que celui-ci connaissait ce portrait et qu'il a utilisé la gravure de Delafosse pour la promotion de ses enfants en Europe :

On trouve chez le ſieur BORDET auteur & marchand de muſique, à la muſique moderne, rue S. Honoré, vis à-vis le Palais Royal, entre la rue S. Thomas du Louvre & des Quinze-Vingts, deux livres pour le claveſſin, de la compoſition de J. G. W. Mozart âgé de 7 ans.

Le premier œuvre de cet enfant qui a fait l'admiration de tout Paris l'hyver dernier & qui depuis n'a pas moins réuſſi à Londres, contient les ſonates dédiées à Madame Victoire de France.

Le ſecond, contient les ſonates dédiées à Madame la comteſſe de Teſſé. Le Prix de chaque

œuvre eſt de 4 liv. 4 ſols ; mais il n'en reſte que très peu d'exemplaires, l'édition étant épuiſée & les planches n'étant plus en France.

Ceux qui voudront joindre à ces ſonates le portrait du petit auteur, le trouveront à la même adreſſe. Prix 24 ſols.

On y voit ce maître enfant jouant du claveſſin, ſa ſœur à côté de lui regardant un papier de muſique, & ſon pere derrière lui l'accompagnant du violon ; la reſſemblance eſt parfaite.

Cette eſtampe eſt gravée d'après le deſſein de M. de Carmontelle.

L'Avant-Coureur, 21 janvier 1765, pp. 42-43. gallica.bnf.fr.

« M. de Mechel, graveur sur cuivre, travaille en hâte à graver nos portraits que M. de Carmontelle, un amateur, a très bien peints : Wolfgang joue du clavecin, je suis debout derrière sa chaise et je joue du violon, et la Nannerl s'appuie d'un bras sur le clavecin ; de l'autre main elle tient de la musique, comme si elle chantait. » (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, ed. W.A.Bauer and O.E.Deutsch, Basel 1962, lettre du 1er avril 1765 citée par Florence Gétreau, p. 8). Bien que Léopold Mozart mentionne ici le nom d'un autre graveur, Christian von Mechel, Florence Gétreau observe que celui-ci travaillait dans l'atelier de Delafosse et qu'il s'agit donc bien de cette gravure.

En juillet 1765, alors qu'il est à Londres, Léopold Mozart écrit encore à un ami de Salzbourg, Lorenz Hagenauer : « Je croyais avoir demandé à mon ami M. Grimm, lorsque nous avons quitté Paris, de vous faire envoyer à Salzbourg un certain nombre de portraits gravés [...]. Vous en remettrez bien sûr un à notre bon Seigneur [l'archevêque Schrattenbach] etc. Ces gravures ont été faites dès notre arrivée à Paris alors que mon fils avait 7 ans et ma fille 11 ans. M. Grimm en a été l'initiateur et on les paye 24 sols à Paris, c'est-à-dire plus de 30 kreuzers. Je crois qu'on ne pourra guère en obtenir plus de 15 kreuzers la pièce en Allemagne. Lorsque vous les recevrez, vous voudrez bien en envoyer éventuellement 30 à monsieur Lotter, imprimeur et marchand de musique à Augsbourg [l'éditeur de l'Ecole de Violon] et 30 à madame et monsieur Haffner, luthiste à Nuremberg, leur dire de les vendre 15 kreuzers pièce et vous faire envoyer un récépissé » (lettre du 9 juillet 1765, également citée par Florence Gétreau).

Eigenhändig von Leopold Mozart, Vater W. A. Mozarts - Verzeichniß.

Verzeichniß
alles Inn[ländischen] was dieser 12 jährige Knab seit seinem 7[ten] Jahre Componirt, und in originali dan aufgezeichnet worden.

Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement de Violon dediées à Madame Victoire de France par Wolfgang Mozart agé de sept ans. à Paris. oeuvre I. 1764.

Sonates pour le Clavecin &c: dediées à M[d]: la comtesse de Tessé &: — — — oeuvre II 1764.

Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp[t]: &c: dediées à Sa Majesté Charlotte Reine de la grande Bretagne par W: Mozart agé de huit ans à Londre — — — oeuvre III 1765.

Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp[t]: dediées à M[d]: la Princesse de Nassau Weilbourg née Princesse d'Orange par W: Mozart agé de Neuf ans, à la Haye — — oeuvre IV. 1766.

Variatones fürs Clavier. gravirt. — à la Haye 1766

Neun Variationes fürs Clavier. gravirt. — à Amsterdam 1766

15 Italiänische Arien theils in London theils im Haag, componirt. [1765 n:] 1766

ein Quodlibet unter dem Titel Gallimathias musicum 1766
à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni, Cembalo obligato, 2 fagotti, Viola e Basso. alle Instrumente haben ihre Solos, und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über ein holländisches Gesang, [der Prinz Wilhelm genennt:] angebracht.

12 Syntonien componirt für den Prinz v. Oranien dem[?]
à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni Viola e Basso.

CONSERVATOIRE NAL DE MUSIQUE BIBLIOTHEQUE PARIS
4.203

Catalogue manuscrit dressé par Léopold Mozart des œuvres de son fils (jusqu'en 1768) (manuscrit autographe). gallica.bnf.fr

Il reste aujourd'hui très peu d'épreuves de la gravure de Delafosse, dont la vente était annoncée en janvier 1765 à Paris dans le journal *L'Avant Coureur* en même temps que celle des partitions des pièces pour clavecin de l'enfant Mozart (ci-contre).

Une épreuve de cette « gravure iconique et très rare » [A good impression of the iconic - and very rare - 1764 engraving by Jean-Baptiste Delafosse »] a été vendue 10,625£ chez Sotheby's en 2009 (13500 € actuels). Une autre épreuve de cette gravure, « l'une des œuvres sur papier les plus célèbres du portraitiste Carmontelle » [One of the most celebrated works on paper by the portraitist Carmontelle] a figuré dans deux expositions récentes au Metropolitan Museum of Art : "Drawings and Prints: Selections from the Permanent Collection," March 19, 2015–June 22, 2015 ; "Visitors to Versailles: From Louis XIV to the French Revolution," April 16–July 29, 2018.

Carmontelle a copié son dessin plusieurs fois. Le British Museum conserve une version datée 1777. Il en a également fait graver une copie. Plusieurs exemplaires colorés à la main de cette copie ont été vendus par Sotheby's en 2015 (15,000£) et 2016 (12,500£ et 20,000£). Le British Museum en conserve également un exemplaire.

Mozart, Sonate K7, *allegro molto* : mesures 41 à 56

Les deux *sonates pour clavecin avec accompagnement de violon* K.6 et K.7 publiées à Paris en février 1764 ne sont évidemment pas les sonates sublimes des Koechel ultérieurs. Mais au détour d'une nième reprise mécanique du thème, l'*allegro molto* de la sonate n°2 laisse néanmoins entendre à la 46e mesure une courte phrase dramatique qui porte déjà la signature de Mozart. Ecouter cet *allegro molto* de la sonate K.7 permet de restituer le contexte musical de la gravure.

Références : *L'Avant-Coureur*, 21 janvier 1765, gallica.bnf.fr. ; François-Anatole Gruyer : *Chantilly : Les Portraits de Carmontelle*, 1902 ; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, ed. W.A.Bauer and O.E.Deutsch, Basel 1962 ; Friedrich Melchior baron de Grimm, *La Correspondance littéraire*, 1er janvier - 15 juin 1763), texte établi et annoté par Agneta Hallgren, Uppsala, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1979 ; Siegbert Rampe, Mozarts *Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Cassel, Bâle, Londres, New York, Prague, Bärenreiter, 1995 ; Florence Gétreau : *Retour sur les portraits de Mozart au clavier: un état de la question*, 2007.

14. Francisco de GOYA y LUCIENTES
(1746 - 1828)

El sueño de la razon produce monstruos - 1797/99

[Le Sommeil de la Raison engendre des monstres]

Eau-forte et aquatinte, 214 x 150 mm. Harris 78, état III (sur III), 1re édition (sur 12). Planche 43 de la série de 80 eaux-fortes *Los Caprichos* [Les Caprices].

Impression de la première édition, la seule sur papier vergé avant les biseaux de la plaque. Imprimée à environ 300 exemplaires en 1799, c'est la seule édition imprimée du vivant de Goya. La seconde édition date de 1855.

Belle épreuve, le titre de la gravure encore bien lisible, imprimée en noir légèrement sépia sur papier vergé. Très bon état de conservation général. Trois petits plis souples de manipulation dans les marges et une petite déchirure de 8 m sur le bord droit de la feuille Bonnes marges ; feuille (315 x 210 mm).

Le Sommeil de la Raison est la planche la plus célèbre des *Caprices*. Elle occupe une place à part dans cette suite : Goya avait d'abord pensé l'utiliser en frontispice.

Un dessin préparatoire conservé au musée du Prado à Madrid est en effet titré *Sueño 1°* [Songe n°1]. Goya a ajouté au crayon un titre : *Ydioma univer / sal Dibujado/ y grabado p.r / Fran.co de Goya/ año 1797* [Langage univer /sel Dessiné / et gravé par / Francisco de Goya / l'an 1797] ainsi qu'une consigne de lecture des Caprices : *El Autor Soñando. / Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos*

43.

el testimonio solido de la verdad [L'auteur sommeillant. / Son unique intention est de chasser les nuisibles superstitions et de perpétuer par cet ouvrage de caprices le ferme témoignage de la vérité].

Dans un second dessin, également conservé au musée du Prado, deux autoportraits de Goya se mêlent aux visions entourant le dormeur, renforçant l'identification de l'« auteur sommeillant » à l'artiste. Une inscription attribuée à Goya, écrite en regard de la gravure sur le *Manuscrit du Musée du Prado*, explicite les rôles complémentaires de l'imagination et de la raison dans la création : « La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.» [L'imagination sans la raison produit des monstres impossibles : unie avec elle, elle est mère des arts et à l'origine des merveilles].

Goya décida finalement de placer plutôt cette planche en tête de la seconde partie des *Caprices*. Tomás Harris distingue ainsi deux parties : la première, constituée des planches précédant le *Sommeil de la Raison*, forme une satire de la folie et de la cruauté de l'Homme dans la société contemporaine de Goya. La seconde partie, ouverte par la planche 43, dépeint plus spécifiquement les *Songes*, c'est-à-dire les visions diaboliques et fantastiques dont l'intention serait de « chasser les nuisibles superstitions ».

Le sommeil de la raison produit des monstres.

15. Francisco de GOYA y LUCIENTES
(1746 - 1828)

Origen de los arpones ó banderillas - 1816

[Origine des harpons ou banderilles]

Eau-forte, aquatinte, brunissoir et burin, 244 x 354 mm. Harris 210, III/III, 1re édition (sur 7). Planche 7 de la série *La Tauromaquia* [La Tauromachie].

Impression de la première édition (sur 7), sur papier vergé non filigrané. Très bon état général de conservation. Un pli souple très peu visible dans la marge de droite, quelques rousseurs claires marginales. Bonnes marges (feuille : 288 x 413 mm).

Selon Harris, cette première édition, la seule publiée du vivant de Goya, semble avoir été tirée à très peu d'exemplaires. C'est également, dit-il, « la seule dans laquelle on peut entièrement apprécier la qualité des planches. Les épreuves sont extrêmement fines et sont toutes parfaitement propres. » (Harris, p. 307, traduit par nous).

Ainsi, dans *Origen de los arpones ó banderillas*, les rehauts de blanc créés au brunissoir sur le personnage portant une cape ou, en réserve, sur le torero, contrastent bien avec le reste de la planche, tandis que sur le taureau et le torero, les petites zones ayant subi une morsure trop forte n'ont pas encore été retouchées.

La placidité du taureau contraste avec le mouvement du torero prêt à planter la banderille, un harpon décoré de banderoles. Gravées entre 1815 et 1816, les trente-trois planches de la *Tauromaquia* illustrent les différentes phases des corridas espagnoles, avec leurs aléas et leurs accidents. Goya était lui-même amateur de tauromachie.

Référence : Tomás Harris : *Goya: Engravings and lithographs*, 1964.

16. Charles MERYON
(1821 - 1868)

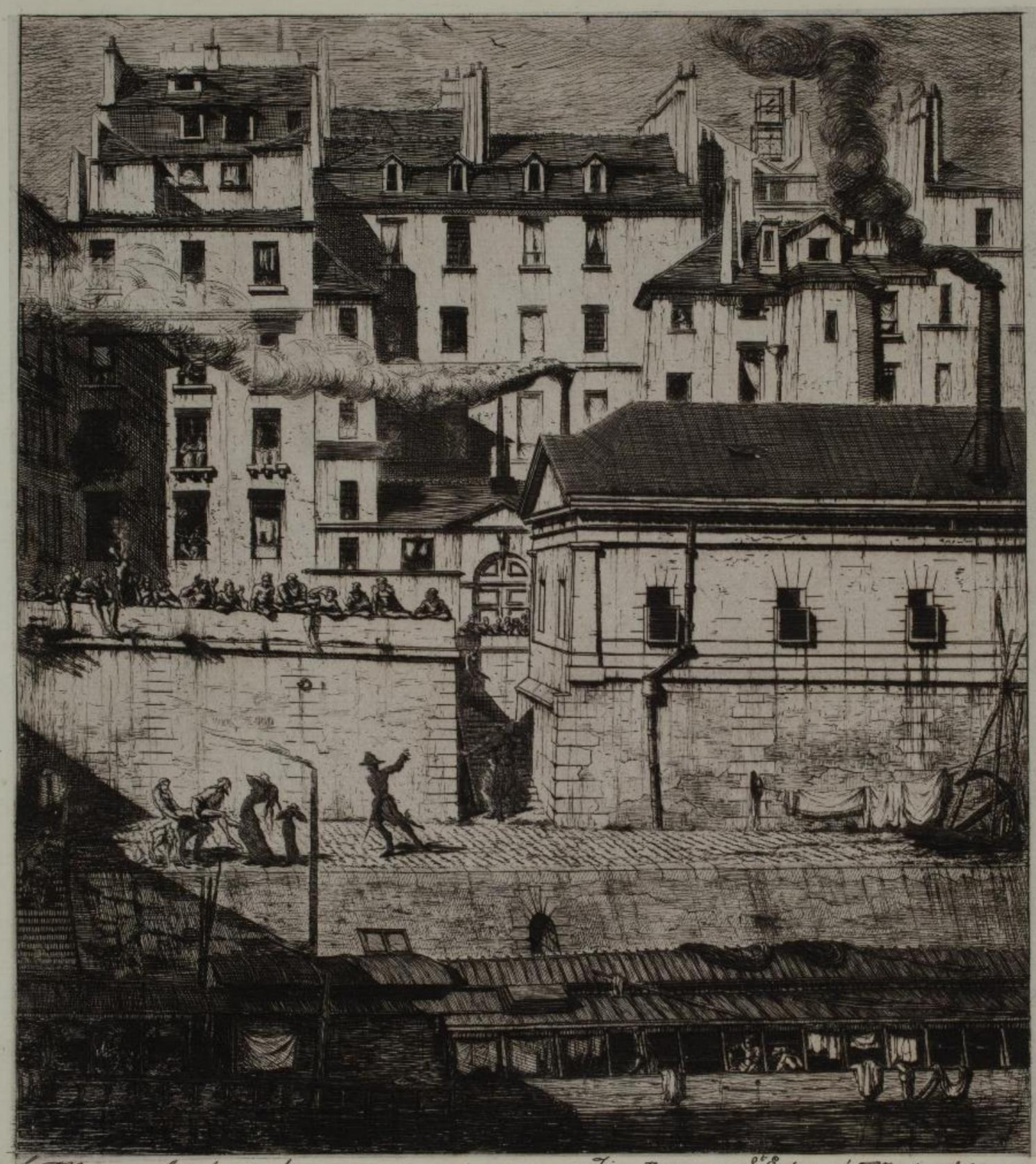
La Morgue - 1854

Eau-forte et pointe sèche, 230 x 206 mm. Delteil 36, Schneiderman 42, 4e état/6.

Impression du 4e état (sur 6), avec les inscriptions ajoutées en cursives dans la marge inférieure : *C. Meryon del. sculp. mdcccliv.* et *Imp. Rue neuve St-Etienne-du-Mont. N°26.*

Superbe épreuve imprimée sur chine appliqué sur vergé filigrané (*HUDELIST*). Excellent état. Une petite inclusion dans le papier (brin végétal) sur le toit de la Morgue et un fin pli de la feuille de papier vergé sous le chine appliqué (presque invisible). Deux infimes rousseurs dans la marge de droite. Toutes marges (feuille : 438 x 282 mm).

Provenance : A. Samana, collectionneur néerlandais du XXe siècle ayant collectionné principalement des estampes françaises du XIXe siècle : sa marque imprimée en bleu (Lugt 3454). Deux autres marques de collection, non identifiées, sont imprimées à ses côtés : une marque imprimée en violet, lettres B et C dans un cercle (Lugt non décrit) et une marque imprimée en vert bleuté, arabesque (Lugt non décrit).



BC

Œuvre « sinistre, émouvante, extraordinaire » (L. Delteil), *La Morgue* est la dix-neuvième des 22 planches de la *Suite des Eaux fortes sur Paris* publiée par Meryon entre 1852 et 1854. Philippe Burty notait à son propos :

« Aux yeux de quelques amateurs cette pièce est peut-être la plus remarquable de tout l'œuvre. Il était impossible de tirer un parti plus émouvant d'un coin de maisons qui, dans la réalité, étaient loin de produire sur l'âme une semblable impression. Ces toits bizarrement superposés, ces angles qui se heurtent, cette lumière aveuglante qui rend si frappante l'opposition des masses d'ombre, ce monument qui prend sous le burin de l'artiste une vague ressemblance de tombeau antique, offrent à l'esprit je ne sais quelle énigme dont les personnages vous disent le mot sinistre ; la foule groupée, penchée sur le parapet du quai, regarde un drame qui se passe sur la berge : un cadavre vient d'être retiré de la Seine ; une petite fille sanglote ; une femme se renverse en arrière, éperdue, étouffée par le désespoir ; le sergent de ville donne aux mariniers l'ordre de porter à la Morgue cette épave de la misère ou de la débauche. » (« L'œuvre de Charles Meryon », *Gazette des Beaux-Arts*, 5, n° 15, 1863, p. 83).

Bien qu'il grave avec précision le moindre détail des immeubles et du quai, on sait que Meryon se soucie moins de l'exactitude de la représentation que de l'impression qu'il veut rendre. Mais cette impression ne doit pas être produite par un artifice, elle doit émaner directement des contrastes d'ombre et de lumière sur les façades où se découpent les rangs de fenêtres obscures, de l'étagement des toits et de leurs cheminées dressées comme des flèches gothiques, et du bâtiment trapu de la Morgue dont les cheminées du crématorium rejettent une lourde fumée qui peine à s'élever. Le repêchage du corps, cette scène dramatique qu'observent les badauds accoudés au parapet, redouble le sentiment funeste qu'inspire le lieu.

Comme le note Burty avec justesse : « La ville, la rue, l'édifice, qui ne jouaient jusqu'alors que le rôle banal du cadre ou de la toile de fond, se sont animés de la vie latente de l'être collectif. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 5, n° 14, 1863, p. 523). Or, cette « vie latente » est guettée par un destin sinistre : ces immeubles seront bientôt détruits.

Baudelaire admirait les *Eaux fortes sur Paris* et proposa d'écrire en marge des « rêveries philosophiques d'un flâneur parisien ». Meryon, qui ne goûtait pas du tout l'idée de « méditations poétiques en prose », lui répondit sèchement qu'il fallait s'en tenir à une description exacte des gravures et des lieux représentés : « Il faut dire : à droite, on voit ceci ; à gauche, on voit cela. Il faut chercher des notes dans les vieux bouquins. Il faut dire : ici, il y avait primitivement douze fenêtres, réduites à six par l'artiste ; et, enfin, il faut aller à l'Hôtel de Ville, s'enquérir de l'époque exacte des démolitions. » Et Baudelaire ajoutait exaspéré : « M. Meryon parle, les yeux au plafond, et sans écouter aucune observation. » (Lettre à Poulet-Malassis, 16 février 1860, citée par L. Delteil dans *Le Peintre-graveur illustré*, vol. 2, *Charles Meryon*).

La morgue et les immeubles dessinés par Meryon étaient situés au début du Quai du Marché neuf, à l'emplacement de l'actuelle Préfecture de Paris.

Références : Philippe Burty, « L'œuvre de Charles Meryon », in *Gazette des Beaux-Arts*, 5, n°14 et n°15, 1863, p. 76-88 ; Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, vol. 2, *Charles Meryon*, 1907 ; C. Geoffroy, *Charles Meryon*, H. Floury, 1926 ; Richard S. Schneiderman, *The Catalogue Raisonné of the Prints of Charles Meryon*, Garton & Co. 1990 ; Gallica : Avril Frères, *Plan d'expropriation pour la construction de la préfecture de police et du marché aux fleurs*.

17. Suzanne VALADON
(1865 - 1938)

Louise nue sur le canapé - 1895

Vernis mou, 248 x 284 mm. Petrides E4.

Épreuve exceptionnellement monotypée en brun et roux.

Superbe épreuve imprimée sur papier vélin, signée au crayon en bas à droite *suzanne Valadon*. Très bon état général. Une petite rousseur et un pli souple presque invisible dans le haut du sujet. Grandes marges (feuille : 339 x 362 mm).

Provenance : Henri Marie Petiet (1894-1980), éditeur, libraire et marchand d'estampes et de dessins. Cachet H.M.P. dans un ovale imprimé au verso : « Le cachet, composé des initiales du baron Henri Marie Petiet dans un ovale, a été créé après son décès pour marquer au verso les estampes de sa collection au fur et à mesure de leur mise en vente publique. » (Lugt 5031)

Une épreuve est dite *monotype* lorsqu'elle est tirée sur une plaque non gravée où l'artiste a peint directement, de sorte qu'on ne peut pas imprimer une seconde épreuve identique. Notre épreuve est dite *monotypée* parce que Suzanne Valadon a peint directement la couleur sur la plaque gravée de *Louise nue sur le canapé* : cette épreuve est donc unique.

Suzanne Valadon apprend la technique du vernis mou auprès de Degas vers 1895. Elle grave alors plusieurs plaques, dont *Louise nue sur le canapé* (1895), *Catherine nue se coiffant* (1895), puis *Nue sur un divan* (1896).

Jacques Valdon

Jacques Valdon
1895

Suzanne Valadon a imprimé une épreuve monotypée de plusieurs de ses vernis mous : *Louise nue sur le canapé* (1895), *Catherine nue se coiffant* (1895), *Nue sur un divan* (1896), *Ketty s'étirant* (1904), *Adèle préparant le tub et Ketty aux bras levés* (1905), *Catherine s'épongeant* (1908).

Malgré la diversité des techniques employées par Valadon, son œuvre gravé présente une grande unité : « Des sujets de ses planches, assez voisins les uns des autres, Valadon elle-même a fixé les titres. Le décor ? Une pièce quelconque où des modèles familiers - mères et mères grand, enfants, domestiques - vaquent aux travaux du ménage. […] Des servantes s'essuient, se coiffent, s'étirent devant Suzanne, comme devant Renoir, modèles bénévoles et grandis par elle, car toujours elle excelle à décrire la forme non par morceaux mais dans son éclatante unité. » (Claude Roger-Marx, « L'œuvre gravé de Suzanne Valadon » in *18 planches originales de Suzanne Valadon gravées de 1895 à 1910*).

Roger-Marx souligne la rigueur et la sobriété de Suzanne Valadon. Sans idéaliser les corps, sans verser dans la sensiblerie ou le pathos, elle rend compte du corps dans son activité quotidienne, tour à tour lassante ou stimulante : « c'est toujours par le stoïcisme du trait qu'elle est sûre de nous émouvoir ».

18. Jacques VILLON
(1875 - 1963)

Une artiste ou *La Femme au chevalet* - 1900

Aquatinte imprimée en couleurs, 299 x 247 mm. Ginestet et Pouillon 40.

Très belle épreuve imprimée sur papier vergé, numérotée *9/30 et* signée *Jacques Villon* au crayon bleu. Bon état général. Quelques très petites épidermures dans le blanc du sujet au recto et quelques-unes au verso. Trois très courts plis de manipulation. Grandes marges (feuille : 450 x 337 mm).

Tirage à 30 épreuves.

Gaston Duchamp arrive à Paris à la fin de l'année 1895. Il adopte le nom de Jacques Villon et crée ses premières gravures en couleurs en 1899, sur le conseil de son ami et voisin Francis Jourdain. Ces premières œuvres gravées sont imprimées à peu d'exemplaires, probablement par Eugène Delâtre. Dans *La Femme au chevalet*, l'image naît des seuls aplats de couleurs délimités à l'aquatinte.

7 9/30

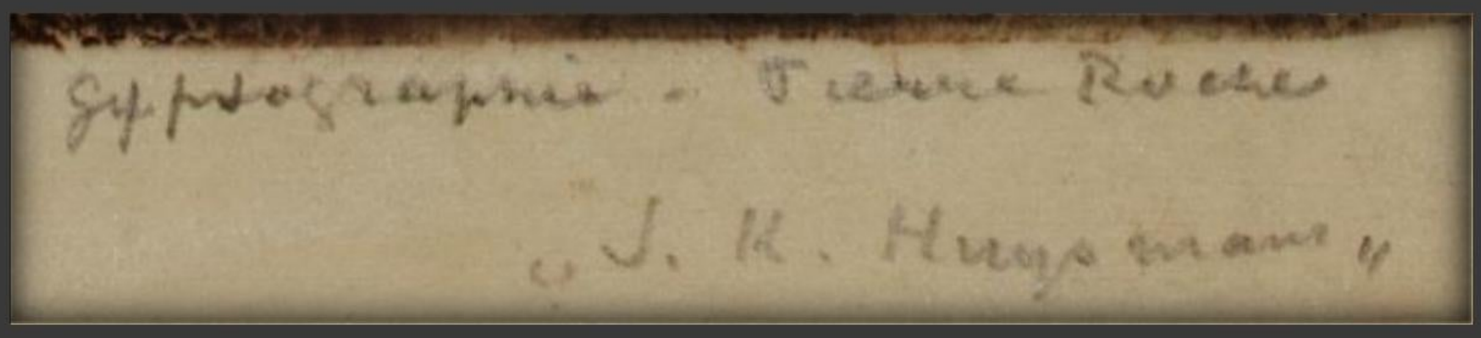
19. Pierre ROCHE
(1855 - 1922)

Portrait de Joris-Karl Huysmans - 1901

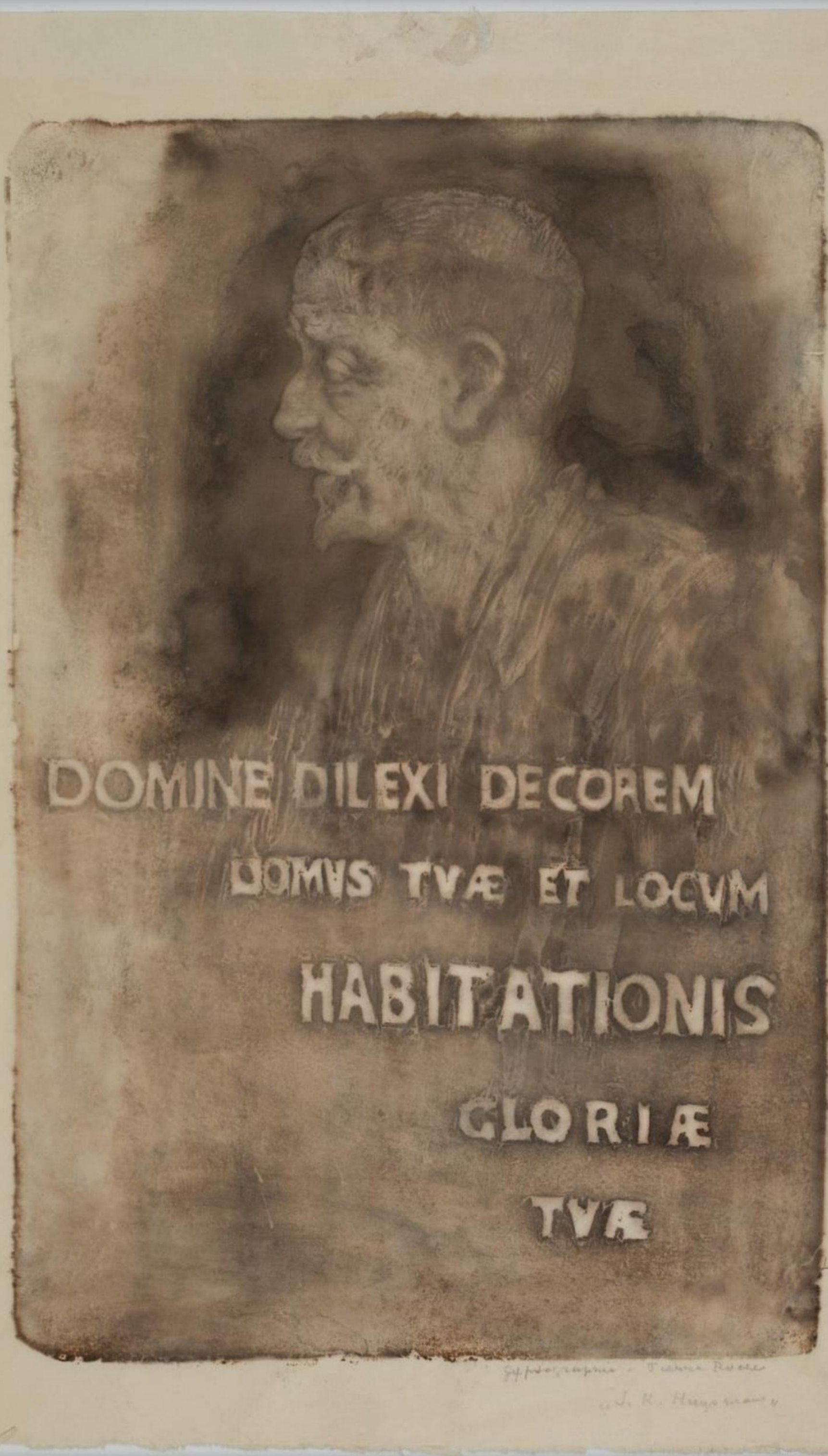
Gypsographie, 226 x 149 mm. Massignon 4 (Partie II *Catalogue des gypsographies*, Section 8 *Portraits*).

Superbe épreuve imprimée en nuances de brun sur papier japon, annotée à la mine de plomb *gypsographie*, signée *Pierre Roche* et titrée *« J. K. Huysmans »* en bas à droite. Très bon état de conservation. Une petite épidermure dans la marge supérieure. Petites marges normales (feuille : 264 x 200 mm).

Rarissime : Louis Massignon indique un tirage à 3 exemplaires. L'un d'eux est reproduit en noir et blanc dans son catalogue.



Pierre Henry Ferdinand Massignon, sculpteur, peintre, graveur, médailleur et céramiste (dont le pseudonyme Pierre Roche était le nom de son grand-père) avait mis au point une technique : la gypsographie, une « nouvelle sculpture », disait-il, destinée à « joindre le métier du sculpteur à celui du graveur en couleurs pour retrouver par l'estampe quelque chose comme la polychromie antique ». (« La gypsographie et son avenir », in *Pierre Roche - Estampes modelées et églomisations*, p. 61 et sq.).


DOMINE DILEXI DECOREM
DOMVS TVÆ ET LOCVM
HABITATIONIS
GLORIÆ
TVÆ

La gypsographie consistait à créer un moule, y poser des encres de couleurs et imprimer une épreuve par pression. « Le principe est simple », disait Pierre Roche, « la pratique l'est moins ». La fragilité et la porosité du plâtre employé pour la matrice exigeait en effet une encre spéciale et un tirage précautionneux : il fallait exercer une pression progressive et uniforme afin de ne pas briser le moule. « Mais - ajoutait Pierre Roche - comme il n'est guère de procédé qui ne tire de ses difficultés, voire de ses imperfections, une part de son intérêt, le grain du plâtre, sa souplesse relative et sa perméabilité donnèrent un caractère unique aux estampes ainsi obtenues […] ».

La gypsographie se caractérise par l'absence de trait : l'image naît uniquement des creux et des reliefs que le sculpteur-graveur doit patiemment imaginer lorsqu'il crée le moule. Chaque épreuve, imprimée à la main, est unique, et le tirage, par suite, est très restreint.

Ami intime de Joris-Karl Huysmans, Pierre Roche créa à sa demande le frontispice de son roman *La Cathédrale*, publié en 1898. Il sculpta la même année un buste de l'écrivain dont un exemplaire en plâtre fut aussitôt exposé au Salon. Le bronze, achevé deux ans plus tard, fut offert par Roche à Huysmans, qui le reçut avec enthousiasme. Cet exemplaire unique en bronze a été acheté en 2018 par le musée du Petit Palais. Il est présenté dans l'exposition consacrée à Pierre Roche qui se tient actuellement au Petit Palais, du 10 mars au 11 septembre 2022 : « L'esprit Art Nouveau. La donation Pierre Roche au Petit Palais ».

La notice en ligne du bronze indique que « Pierre Roche, plus à l'aise dans les créations décoratives, ne s'est que peu intéressé au genre du portrait, qu'il n'a pratiqué que pour ses proches : ses portraits sont donc très rares. Dans ce domaine, le buste de Huysmans est incontestablement son chef-d'œuvre. Le portrait - extrêmement réaliste si l'on s'en rapporte aux photographies connues de Huysmans vers 1900 - est également très sensible et très vivant : l'expression du visage, à la fois pensive et animée, semble comme prise sur le vif, au détour d'une conversation amicale. Il faut également souligner, outre les qualités d'expression du buste, ses qualités d'exécution. Quand il reçut l'œuvre à Ligugé, Huysmans admira beaucoup la couleur de la patine. Pierre Roche, en artiste curieux et inventeur, s'intéressait en effet beaucoup aux jeux qu'offraient les différentes nuances de patine. »

La gypsographie du portrait de Huysmans, réalisée en 1901, témoigne du même souci de la nuance dans le choix d'un coloris propre à créer l'atmosphère propre à l'écrivain. Le profil, très proche de celui du buste, est complété par une ébauche de vêtement, et au-dessous, écrit en grandes capitales blanches, le verset 8 du Psaume 26 que Huysmans cite en exergue de *La Cathédrale* : « Domine, dilexi decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae. » [Seigneur, j'aime la beauté de ta demeure et le lieu où réside ta gloire].

Référence : Louis Massignon : *Pierre Roche - Estampes modelées et églomisations. Aquarelles estampées tirées sur plâtre, gypsographies encrées et tirées sur plâtre, gypsotypies tirées sur cuivre ou sur acier, églomisations sur verre, mica, papier, parchemin* - catalogue de ses œuvres, 1935.

Pierre Roche, *Buste de Joris-Karl Husymans*, bronze H.34 cm

CC0- Paris Musées/ Petit-Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

20. Fernand KHNOPFF

(1858 - 1921)

Un masque - 1901

Pointe sèche rehaussée de crayon de couleur, 180 x 100 mm. Delevoy, de Croës et Ollinger-Zinque 337, Tricot 6, 3e état/3.

Impression de l'état définitif avec les petits cercles ajoutés le long du bord droit du rideau.

Très belle épreuve imprimée sur papier japon, rehaussée de crayon de couleur orange sur les cheveux et les lèvres de la jeune femme et sur les fleurs de la robe ; signée, datée et dédicacée par Fernand Khnopff à la mine de plomb : « à / Marie Varenne / un souvenir /de / Fernand Khnopff / Bruxelles / 1919. » Très bon état général. Deux infimes égratignures sur la gauche et une légère trace d'oxydation dans les marges. Grandes marges (feuille : 450 x 300 mm).

Xavier Tricot décrit ainsi le tirage de cette estampe : « Très limité pour les épreuves du premier et du second état ; environ 100 épreuves de l'état définitif tirées en noir sur papier hollande, incluses dans l'album de la Société des Aquafortistes belges publié en 1901, ainsi que plusieurs épreuves en noir sur papier japon dont quelques-unes rehaussées aux crayons de couleur ; le tirage de l'édition de *La Revue de l'art ancien et moderne* n'est pas connu. » (Tricot, p. 115-116).

Mon Portrait
en Souvenir
de
Fernand Khnopff.
Bruxelles.
1919.

Michel Draguet souligne l'importance du dessin dans la pratique artistique de Fernand Khnopff et observe que : « dans la dureté cristalline de sa pensée, l'écriture aspire naturellement à la gravure, et plus particulièrement à la pointe sèche », technique que Khnopff aborde « en 1898 à l'invitation de la Société des Aquafortistes » (Michel Draguet 2018, p. 182). En 1901, Khnopff expose à ses confrères sa conception de la gravure comme « procédé positif » : « La plaque de cuivre est comme la feuille de papier, la pointe comme le crayon et les traits offrent l'apparence ordinaire de noir sur blanc » (cité par Michel Draguet, 2018, p. 182). Les ajouts au crayon de couleurs sur certaines épreuves est un procédé que Khnopff a également employé pour rehausser certaines photographies.

Le masque est un thème récurrent dans l'œuvre de Fernand Khnopff, qu'il a décliné dans différentes techniques : dessin (*Le Masque au rideau noir*, 1892), sculpture (*Masque de jeune femme anglaise*, 1891, *Un masque*, 1897), photographie (photographie rehaussée de *Un masque*) et gravure.

Références : Michel Draguet : *Khnopff ou L'ambigu poétique*, 1995 ; Michel Draguet : *Fernand Khnopff*, 2018.

Images en haute définition visibles sur notre site
en cliquant sur le titre des œuvres

1. **Hans Sebald BEHAM**
   Pacientia [La Patience] - 1540

2. **Cornelis CORT**
   Les Trois Parques - 1561

3. **Cornelis CORT**
   La Lamentation de la Peinture

4. **René BOYVIN** (ou atelier de) d'après Rosso Fiorentino
   La Dispute de Neptune et de Minerve

5. **René BOYVIN** (ou atelier de) d'après Luca Peni
   Silène entre deux satyres

6. **René BOYVIN**
   Portrait de Clément Marot - 1576

7. **Hieronymus WIERIX**
   La Déploration sur le corps du Christ - 1586

8. **Philippe GALLE** (attribué à) d'après Johannes Stradanus
   Hyacum et lues venera - c. 1588

9. **Jan II COLLAERT** (attribué à) d'après Johannes Stradanus
   Lapis polaris, magnes - c. 1588

10. **Jacques CALLOT**
    Misère de la guerre - c. 1632

11. **REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN**
    Vieillard chauve de profil à droite : le père de l'artiste (?) - 1630

12. Giovanni Battista PIRANESI

La Tour ronde - c. 1749/1761

13. Jean-Baptiste Joseph DELAFOSSE

LEOPOLD MOZART, Pere de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et Maitre de Musique âgé de sept ans - 1764

14. Francisco de GOYA y LUCIENTES

El sueño de la razon produce monstruos - 1797/99

15. Francisco de GOYA y LUCIENTES

Origen de los arpones ó banderillas - 1816

16. Charles MERYON

La Morgue - 1854

17. Suzanne VALADON

Louise nue sur le canapé - 1895

18. Jacques VILLON

Une artiste ou *La Femme au chevalet* - 1900

19. Pierre ROCHE

Portrait de Joris-Karl Huysmans - 1901

20. Fernand KHNOPFF

Un masque - 1901

2022 © Copyright Sarah Sauvin

SARAH SAUVIN

sarah-sauvin.com

contact@sarah-sauvin.com

+33 (0) 6 24 48 33 64

Sur rendez-vous à Paris

IFPDA MEMBER

CSEDT

International Fine Prints Dealers association, New York

Comité national de l'Estampe, Paris

Chambre Syndicale de l'Estampe, du Dessin et du Tableau, Paris

SLAM & LILA